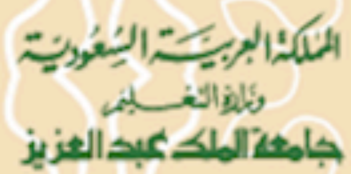






تجليات التراث

في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة

تجليات التراث في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة

سجل أعمال الندوة العلمية الأولى
لمركز التميز البحثي في اللغة العربية
المنعقدة بتاريخ 7-1441/11/8هـ الموافق 28-2020/6/29م

تحرير وإشراف

أ. د. عبدالرحمن رجاالله السلمي

مدير مركز التميز البحثي في اللغة العربية

2020-1442

تجليات التراث في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة

سجل أعمال الندوة العلمية الأولى

لمركز التميز البحثي في اللغة العربية

المنعقدة بتاريخ 7-1441/11/8هـ الموافق 28-2020/6/29م

الطبعة الأولى
1442هـ/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

أعضاء اللجنة العلمية

فهرس الموضوعات

المقدمـة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

يطيب لمركز التميز البحثي في اللغة العربية بجامعة الملك عبدالعزيز أن يقدم للباحثين والمهتمين بحقل الدراسات الأدبية واللغوية ثمرة جهود المشاركين في أعمال الندوة العلمية الأولى للمركز والمعنونة بـ «تجليات التراث في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة» وقد جاءت أبحاث الندوة موزعة على ثلاثة محاور هي:

- تجليا ت التراث في الإبداع الأدبي المعاصر.
- تجليات التراث في الدراسات اللغوية والبلاغية المعاصرة.
- تجليات التراث في الدراسات النقدية المعاصرة.

وقد تمثلت أعمال الندوة في اثني عشر بحثا علميا تجمع بين التنظير والتطبيق، وتعالج إشكاليات متعلقة بمعطيات التراث في الدراسات المعاصرة، وهي أبحاث لاتتجه إلى التنظير بل تسعى إلى معاينة النص وفق منهجية نقدية قادرة على الكشف عن أبعاده وحدوده وفك مغاليقه.

وقد كان لإسهامات الباحثين دور بارز يتمثل في تشكيل حوار نقدي يكشف عن أهم المنطلقات والمعطيات التي تدور في فلك الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة.

ومركز التميز البحثي في اللغة العربية إذ ينشر هذه الأعمال ينطلق من رسالته البحثية والمجتمعية على أمل أن تتواصل هذه المحافل العلمية مستقبلا في ندوات أخرى وموضوعات متجددة.

والمركز يجدد شكره لمعالي رئيس الجامعة أ.د. عبدالرحمن بن عبيد اليوبي على دعمه الكبير لأعمال المركز وبرامجه المختلفة، كما يشكر سعادة وكيّل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي أ.د. يوسف بن عبدالعزيز التركي على دعمه وتحفيزه الدائم.

والشكر موصول لأعضاء اللجنة العلمية السادة الموقرين أ.د. سعيد بن مسفر المالكي وأ.د. عبدالناصر هلال و أ.د. صلوح السريحي و د. صالح بن عياد الحجوري.

وصلى الله وسلم وبارك على عبده ورسوله محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

مدير مركز التميز البحثي في اللغة العربية

أ.د. عبدالرحمن بن رجاالله السلمي

الحضور التراثي في السرد المعاصر
الأشكال والآليات

محمود الضبع(*)

المستخلصات:

كان التراث العربي وسيظل مصدرا ثريا للفنون والآداب، وبخاصة مع وطن عربي يمتد في مساحته الزمنية عبر ما يزيد على الألف وأربعمائة عام، ويتميز بثراء إنتاجه التراثي المادي وغير المادي بما يشمله من فنون وآداب وعادات وتقاليد وقيم وأخلاق... .

وعلى الرغم من التنوع الكبير الحادث في اتجاهات كتابة السرد العربي المعاصر (الرواية، القصة، المسرح)، إلا أن التراث العربي حاضر فيها وممتد يمكن الكشف عنه عبر مداخل عدة، سواء أكان يشمل كامل النص، أم يأتي عبر خط سردي، أم على نحو جزئي، أم بوصفه إشارة (على سبيل التناص مثلا).

وقد اتخذ حضور هذا التراث في السرد العربي المعاصر أشكالا عدة، بوصفه موضوعا (حكيا) يربط بين الواقعي والمتخيل في بناء سردي يعيد صياغة التراث تارة، ويأوله تارة، وينقله كما سجلته الكتب والموسوعات تارة ثالثة.

وتسعى هذه الدراسة إلى رصد آليات وأشكال هذا الحضور في الرواية المعاصرة، وبخاصة في الأعمال الروائية التي صدرت في العقد الأول من الألفية الثالثة،

(*) أستاذ.

وغيرها من الأعمال التي تنتمي إلى الوعي الجديد في الرواية العربية، والذي يسعى - أي هذا الوعي - إلى التفكيك بمفهومه الفلسفي، وإعادة صياغة مفاهيم التراث، واستحضاره على سبيل المراوغة (لمواجهة واقع اجتماعي..)، وطرح أسئلة الوجود الإنساني، باعتماد تقنيات جديدة في الكتابة الروائية وانتقال التراث من كونه موضوعا وحسب إلى كونه تقنية تطرح جماليات جديدة في الكتابة، وتستهدف التفكيك في المقام الأول.

ثم تبحث أشكال وآليات حضور التراث في القصة القصيرة، وتطوراتها المعاصرة (القصة القصيرة جدا، والقصة الومضة.. إلخ)، للوقوف على ملامح هذا الحضور بوصفه إشارة أو خلفية مرجعية، أو متكئا للتعبير، أو مقاومة للسلطة بأشكالها المتعددة، وما يتحقق عبر ذلك من اتساع في أفق الدلالة، وتوسيع لمفهوم العالم السردي عبر مشهد واحد أو قصة قصيرة تعتمد في المقام الأول على التكثيف والاختزال (تكثيف الزمن، والأحداث، والحكاية، واللغة الساردة، والبنية... إلخ).

وتختتم الدراسة بالوقوف أمام حضور التراث في المسرح لاستكمال مشهد التعالق بين السردي والتراثي، ومظاهره في النصوص المسرحية المعاصرة.

ولتحقيق هدفها تتناول الدراسة المحاور التالية:

- أشكال وآليات حضور التراث في الرواية العربية، بوصفه علامة "أيقونة"، ومتكئا وخلفية مرجعية، وحدثا مركزيا، وأسطورة (الأساطير الشعبية العربية)، وبوصفه إعادة تكوين، ونصا موازيا، وإعادة تفكيك.
- أشكال وآليات حضور التراث في القصة القصيرة العربية، عبر الأساطير، وعبر الشخصيات التراثية، وعبر الأيقونات.
- أشكال وآليات حضور التراث عبر المسرح النصي المعاصر، بوصفه مسميات ورموزا، وبوصفه نصا موازيا، وتفكيكا، ومنمنمات، ومتكئا وخلفيةً مرجعية، وحدثا.
- إشكالات تناول التراث في فنون السرد المعاصرة.

وتعتمد الدراسة على المنهج التحليلي بأبعاده الثلاث (التفسير والنقد والاستنباط)، لما له من قدرة على الإيفاء بمتطلبات الدراسة.

Heritage presence in contemporary narration، shapes and mechanisms

Dr. Mahmoud Eldabh

The Arab heritage was and will continue to be a rich source of arts and literature، especially with an Arab homeland that extends in its time span over more than a thousand and four hundred years، and is characterized by the richness of its tangible and intangible heritage production، including arts، literature، customs، traditions، values and ethics ....

In spite of the great diversity that occurred in the directions of writing the contemporary Arab narration (the novel، the story، the theater)، the Arab heritage is present in it and extends that can be revealed through several entries، whether it includes the entire text، or comes across a narrative line، or in part ، Or as a reference (for example، intertwining).

The presence of this heritage in the contemporary Arab narrative has taken many forms، as it is a subject (narration) linking between the real and the imagined in a narrative building that redefines the heritage at times، and sometimes assigns it، and transfers it as recorded by books and encyclopedias at a third time.

This study seeks to monitor the mechanisms and forms of this presence in the contemporary novel، especially in the fictional works that were issued in the first decade of the third millennium، and other works that belong to

the new awareness in the Arabic novel، which - i.e. this awareness - seeks to dismantle its philosophical concept، Re-formulating the concepts of heritage، invoking it as a way of prevarication (to face a social reality ...)، and asking questions of human existence، by adopting new techniques in fictional writing and the transfer of heritage from being merely a subject to being a technique that introduces new aesthetics in writing، and aims at dismantling in the first place.

Then the forms and mechanisms of the presence of heritage in the short story، and its contemporary developments (the very short story، the flashing story، etc.)، are examined to find out the features of this presence as a reference or reference background، reclining for expression، or resistance to power in its various forms، and what is achieved through that of Widening the horizon of significance، and expanding the concept of the narrative world through one scene or a short story that primarily depends on condensation and reduction (condensation of time، events، story، narrative language، structure ... etc).

The study concludes by standing in front of the presence of heritage in the theater to complete the scene of the relationship between narrative and heritage، and its manifestations in contemporary theatrical texts.

To achieve its goal، the study addresses the following axes:

- Forms and mechanisms of attending heritage in the Arabic novel، as a sign of "icon"، reclining and reference background، a central event، and the legend (Arab popular

myths)، as a reconfiguration، a parallel text، and a re-dismantling.

- Forms and mechanisms for attending heritage in the Arabic short story، through myths، through heritage figures، and through icons.
- Forms and mechanisms of attending heritage through the contemporary text theater، as names and symbols، and as a parallel text، disassociation، miniatures، reclining، reference background، and event.
- Issues of addressing heritage in contemporary narrative arts.

The study relies on the analytical approach with its three dimensions (interpretation، criticism and deduction)، because of its ability to meet the requirements of the study.

مقدمة:

يتحول الحاضر إلى تراث بفعل الزمن، ويحدث التراكم يوما بعد يوم، وهو ما استدعى الحاجة إلى رصده وتصنيفه وبخاصة مع الاهتمام العالمي المتزايد به، وقد استطاعت اليونسكو عبر الاستعانة بخبراء من أنحاء العالم التوصل إلى صياغات محددة بشأن أنواع التراث وتصنيفه، وتم تقسيمه إلى: التراث الثقافي المادي وغير المادي، وتم تقسيم المادي إلى المنقول وغير المنقول والمغمور بالمياه[1].

التراث على هذا النحو، هو إجمالي المضامين الفكرية والثقافية الموروثة عن الماضي، سواء كانت تتمثل في شكلها المادي أم غير المادي، وسواء كانت تشير إلى الموروث عبر قرون طويلة من الزمان، أو عبر ما زاد عن الخمسين عاما.

وبتحليل المدونة السردية العربية (القصة والرواية والمسرح)، يمكن الوقوف على أبعاد استلهام التراث العربي فيها متمثلا في صيغتيه: غير المادي، والمادي.

ويتمثل التراث غير المادي في[2]:

- التراث الأدبي: بما يشلمه من شعر ونثر فني (خطب، وصايا، رسائل، حكم، مواعظ، توقيعات، قصص وحكايات) وبلاغة، ونظرات نقدية، وأدب، وتاريخ أدب.
- التراث الديني: بما يحويه من نصوص سماوية، وأحاديث قدسية ونبوية شريفة، وأحكام قرآن، وفقه، وتفسير، وعلوم الحديث، وما يرتبط بها من شخصيات.
- التراث العلمي: ويضم الموروث من الطب، والفلك، والرياضيات، والجغرافيا، والموسيقى، وعلم الحيوان، والصيدلة، وعلم الكيمياء، وعلوم الأثر.
- التراث الفكري والفلسفي العام: بما يندرج تحته من: علم الإنسان، والنصوص الفلسفية، وعلوم الكلام والمتكلمين، وعلم التاريخ، وعلم السياسة.
- التراث اللغوي: المعاجم، وعلوم النحو، وعلوم الصرف، ومؤلفات وعلوم اللغة.
- التراث المنهجي التقعيدي: وهو تراث يتقاطع مع كافة الأنواع السابقة (المناهج).
- التراث الشعبي، بما يحويه من عادات وتقاليد وأمثال شعبية وفنون قولية وغناء... إلخ.

أما التراث العربي المادي فإنه يمكن إجماله في كل الفنون البصرية الموروثة عن الثقافة العربية، ومنها:

- التراث الحضاري، متمثلا في الآثار والمسكوكات والمباني ودور العبادة.
- الفنون البصرية، متمثلة في الفنون الشعبية، وفنون العمارة، والجداريات والزخرفة، والأعمال الفنية على المعادن والحجر والزجاج (في عصور التاريخ القديمة)، والتصوير (في التاريخ الحديث منذ ظهوره عربيا في مطلع ق 19).
- التراث الشعبي المادي، ويشمل كل أدوات الحياة من ملابس وأدوات زينة، واحتفالات، وأدوات طعام وشراب... إلخ.

كل ذلك تقاطعت فنون السرد معه واستلهمته لتحقيق أبعاد متنوعة تختلف مداخلها باختلاف الفن السردي المستلهم لها (قصة، رواية، مسرح)، كما سيتكشف.

أولا - أشكال استلهام التراث في القصة العربية القصيرة:

لا يمكن تجاهل نشأة القصة العربية القصيرة في أحضان التاريخ، واعتمادها عليه في سرد موضوعاته، سواء من خلال استعادة كتابة المقامات التراثية للتعبير عن أوضاع معاصرة، أو باستلهام الموروث والأساطير الشعبية، والأدبية، أو استحضار شخصيات وأحداث تاريخية، أو باستلهام لغة التاريخ (اللغة التراثية) في صياغة الحكي، ومنه ما فعله جمال الغيطاني، ويحيى الطاهر عبدالله، وغسان كنفاني، وزكريا تامر، وأحمد الشيخ، وهاشم غرايبة، ومؤنس الرزاز، وغيرهم كثير.

وفي الإجمال يمكن رصد أشكال استلهام التراث في القصة القصيرة من خلال:

- الاستلهام التراثي عبر الأسطورة.
- الاستلهام التراثي عبر الشخصيات التراثية.
- الاستلهام التراثي والواقع: الأيقونات.

الاستلهام التراثي عبر الأسطورة:

الأساطير العربية قسمان: الأول أساطير ما قبل الإسلام ومنها عشتار وجلجامش، والثاني أساطير ما بعد الإسلام (السير الشعبية والجن والشياطين، وأساطير ألف ليلة وليلة، ونوادر البخلاء)[3].

وقد اعتمدت القصة القصيرة على استحضار هذه النماذج والاتكاء عليها، وهو ما نجده بكثرة عند يحيى الطاهر عبد الله في اعتماده على الموروثات والأساطير الشعبية والفولكلور، بدءا من مجموعته القصصية «الرقصة المباحة» وما جاء بعدها، حيث يكثر الاعتماد على حكايات أسطورية يعرفها الكبار والصغار ويتداولونها، مثل حكاية الغول، والأفعى التي قطع رجل رأسها، فعادت لتنتقم، وإن كان الكاتب هنا لا يسرد الحكايات كما هي متداولة في الوعي الشعبي، ولكنه يعيد توظيفها في سياق بنية القصة الجديدة.

في قصة «البكاء»[4]، يستلهم إحدى هذه الحكايات الأسطورية، ويعيد صياغتها للإشارة إلى الواقع المعاصر، ونقد المجتمع، يقول:

«قطع رجل - ذات يوم - بقضيب من حديد ذيل حية، فهربت الحية من بيته واحتمت ببيت أرملة عجوز.

قالت الأرملة - وكانت حكيمة - لنفسها:

حياتي في دجاجاتي، فأنا أقايض صاحب الدكان، يأخذ البيض ويعطيني كيس الشاي وقرطاس السكر وعلبة الكبريت... كذا الزبال يأخذ زبل دجاجي ويعطيني الإبرة وشلة الخيط وحفنة الملح وحبات الفلفل.. والحية رفيقة قبر، وهي في الدنيا رسول موت، بخاخة سم بنات قاتل.. الحية تحب البيضة مطبوخة بالبصل.. سأطبخ كل يوم للحية بيضة مطبوخة بالبصل..».

وتعيش الحية وتضع بيضها وتلد أربع حيات يكبرن، ولكن إحداهن تقتل دجاجة، فتبكي المرأة، وتجمع الحية الأم حياتها وتشمهن حتى تعرف

الجاني، فتطبق على رقبته حتى تقتله، وتأخذ باقي حياتها وترحل إلى العراء حيث اللاأمان، وتترك امرأة تبكي مع جثتين هامدتين (الحية والدجاجة).. «هكذا تم الفراق».

ونجده -كذلك- عند عبده خال في قصص عديدة، منها «عذابات حامد المجدور»(5)، التي تتكئ على أسطورة جلجامش، فحامد المجدور يفقد زوجته وأبناءه نتيجة للمرض، فيقرر الرحيل بحثا عن جواب لسؤاله المحير: هل الموت هو الأصل أم الحياة؟!

وهو ما يذكرنا برحلة جلجامش بحثا عن سر الخلود بعد وفاة صديقه أنكيدو، غير أن عبده خال لا يطابق مسار حامد مع مسار أسطورة جلجامش تماما، وإنما يصل بحامد إلى الانتحار، مما يجعله مثلا متداولا في المجتمع، وبالتالي يصبح أسطورة جديدة من أساطير المجتمع، ونموذجا للتساؤل، ونسج الحكايات حوله.

الاستلهام التراثي عبر الشخصيات التراثية:

حيث يتم استدعاء شخصيات تراثية، لتدور حولها القصص، ليس بإعادة حكي الشخصية ومسيرتها، وإنما باستعارة بعض مواقفها الدالة عليها، أو ما اشتهرت به عبر تاريخها.

والتراث العربي في هذا السياق يزخر بالعديد من الشخصيات التي يمكن استدعاءها بالقول أو الفعل أو الاسم، ومنه كذلك استحضار النماذج الرمزية للشخصيات الشعبية المتداولة عبر الأجيال، مثل نموذج الأبله، والبهلول، والولي، والمجنون... إلخ.

وهو ما اعتمدت عليه القصص القصيرة بوصفه شكلا من أشكال الاستلهام، ونجده لدى كثير من الكتاب، فعند عبد الله خليفة يحضر ثلاثة من الشعراء ينتمي كل منهم إلى عصر، امرؤ القيس (الجاهلي)، وعمر ابن أبي ربيعة (الأموي)، وأبونواس (العباسي)، ويتخذ رابط اللهو والمغامرة الذي اشترك فيه ثلاثتهم لينسج

عبره حكاية معاصرة، تدور حول فتاة صغيرة تتزوج من عجوز فاسد، ويقيم علاقات مع نساء ساقطات.

وتصف القصة تسلله إليهن بتسلل عمر بن أبي ربيعة إلى مضارب محبوبته «نُعْم» بعدما نام أهلها، ثم بفعل امرئ القيس مع المرضع، وفعل أبي نواس مع الغلمان.

يقول في قصة الأمير والصعلوك[6]:

«يتسلل عمر بن أبي ربيعة إلى خيامهن وأزواجهن نائمون... يواعدهن عند الكعبة المضروبة بالمنجنيق، يقذف امرؤ القيس أطفالهن وأنصافهن وراء الشرفات... يستبدلهن أبو نواس بغلمان وسلاحف».

فهذه الرموز التراثية تستدعي بالضرورة تاريخ هؤلاء الثلاثة كما تداوله التراث، وشاع في النصوص الأدبية، وإن كان استحضارها على سبيل المشابهة ليس إلا، قد يضيف إلى تأصيل الشخصية المعاصرة، ولكنه لا يعدد من دلالات أفق تأويلها.

الاستلهام التراثي/ الأيقونات:

حيث يتم الاستلهام هنا عبر أيقونات دالة لا تقف عند تراث بعينه تلتزمه في مسارات السرد، ولكن يتم التقاط رموز منه، وهو ما نجده في العديد من قصص المدونة السردية العربية، ومنه ما يرد في مجموعة «طقوس الخراب الجميل» لحسين علام[7]، حيث تتنوع أشكال حضور التراثي بين:

- حضور شخصيات تاريخية، كما في قصة «تكوين»، واستدعاء صلاح الدين البطل المخلص في محاولة للوصول عبره إلى فكرة الموت والبقاء، فعلى الرغم من أن البطل يموت بفعل معاناته مع السرطان، لكنه يثق بأنه باق وسيعود:

«لن أدع التراب يلتهمني.. سوف أقوم ثانية.. قد أنتظرك.. هل تأتي لزيارتي كل عام» ص 28.

- حضور التراث الفرعوني والتاريخ اليهودي في مصر وحتى خروجهم (سنوحي، والسامري) الذي يشغل قصة بأكملها هي «عودة السامري» وهي قصة إشكالية.

- حضور الشخصيات الصوفية بتاريخها وأفعالها ومقولها، وبخاصة تراثها الشعري لشخصيات مثل محيي الدين بن عربي، وأبو سعيد الخراز، وغيرهم.
- حضور التراث الجاهلي في ارتباطه بالشعرية، ومنه تاريخ حرب البسوس والمهلهل بن أبي ربيعة وحادث مقتل كليب، كما في قصة «القردة».
- التناص مع الشعر العربي، بالإحالة إلى حالات شعرية بعينها عرفت عن شعراء أصلوا لها واخترعوها، ومنه التناص مع محمود درويش (يحك جناح سنونوة كتف امرأة في السرير، فتصرخ غرناطة وطني)، أو باستدعاء جمل بعينها من أمل دنقل، كما في قصة «عودة السامري».

ففي هذه القصة تتشابك الأنساق الفكرية، على النحو الذي تصنعه جملة الاستلهام التراثي السابق ذكرها، إذ لا يسير السرد في خط واحد، وإنما يتعامل بمفهوم الشبكة العنكبوتية التي لا تتوقف عند محطة بعينها، وإنما تحيل دوما إلى محطات غير منتهية، ما تفتؤ أن تفضي إلى أخرى، وهو ما يعطي النص ثراء وحضورا وتكثيفا ينتقل به من مجرد القص إلى الانفتاح الروائي في كسره لمفهوم الحدود.

تتشكل القصة من سبعة مقاطع بسبعة عناوين، يحكي كل منها مشهدا سرديا متشاكلا:

الأول بعنوان «وضاقت حالي فصارت مراقد النمل أوسع من مقاماتي»، وما فيه من استلهام التراث الصوفي، وحضور التراث الشعبي والموال:

مراقد النمل أوسع من مناماتي

ومجاري النيل أضيق من جروحاتي

ويأتي المقطع الثاني بعنوان «فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد» متشاكلا مع مقول أمل دنقل، ومع تاريخ النضال السياسي لمصر في مرحلة السبعينات. وكذلك المقطع الثالث في تناصه مع مقول أمل دنقل «المجد للشيطان معبود الرياح»، وما يستدعيه من تاريخ الرفض.

أما المقطع الرابع فيحضر فيه تاريخ السامري مع بني إسرائيل، كما أخبر عنه القرآن الكريم ﴿**فكذلك ألقى السامري**﴾ منتقلا في حركة سردية من منشية الإسكندرية إلى ميدان المحطة بسوهاج (في صعيد مصر)، مواصلا الكفاح وكأن ميدان القتال يمتد من أقصى شمال مصر إلى جنوبها، والوضع ثابت لا يتغير وإن تغير مسرح الأحداث.

كذلك المقطع الخامس يحضر فيه تاريخ موسى وأخيه ﴿**يا ابن أم لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي**﴾ معبرا عن أزمة الوجود الإنساني والتيه، وهكذا في بقية المقاطع.

وبعـد،

فإن القصة القصيرة على الرغم من اعتمادها التكثيف والاختزال والمساحة القليلة، إلا أنها تستطيع استلهام التراثي وإعادة الجدل معه أو تفكيكه أو البناء عليه، وسيظل الأمر مرهونا بوعي القاص بالتراث، وقدرته على استثمار أدواته لصالح بناء النص المعاصر، الذي لا يسقط في فلك التراث فقط، وإنما يلتقط منه الموضوع أو التقنية، لصالح الإبداع الجديد والمعاصر والمشتبك مع قضاياه وفلسفته ومنظوره الأدبي.

ثانيا - أشكال استلهام التراث في الرواية العربية:

تكشف قراءة الأعمال السردية الأولى في الإبداع العربي عن استلهامها التراثي لصياغة مروياتها: الملاحم، والسير الشعبية (السيرة الهلالية، وعنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة) وذكر أيام العرب وحروبهم، واستدعاء ذلك جميعه لبناء عالم روائي تعددت مداخله وأشكاله.

ويمكن رصد وتحديد أشكال استلهام التراث في الرواية العربية، من خلال:

- استلهام التراث بوصفه علامة (أيقونة).
- استلهام التراث بوصفه متكئا وخلفية مرجعية.

- استلهام التراث بوصفه حدثا مركزيا.
- استلهام التراثي الأسطوري.
- استلهام التراث للجدل معه.
- استلهام الترث لاختزاله.
- استلهام التراث لإعادة تفكيكه.

• استلهام التراث بوصفه علامة «أيقونة»:

يتم استلهام التراثي هنا ليس بوصفه الحدث الذي يعتمد عليه السرد وينطلق منه مؤسسا عليه ومستعينا به، بل بوصفه ذلك الحضور الذي يستلهم من التراث فقط ما تحول منه إلى أيقونة، مثل تاريخ مهد الرسالات، وتاريخ سقوط الحضارات، وما يأتي على هذه الشاكلة.

يمكن الوقوف على أبعاد ذلك في روايات عربية عديدة، منها «ثلاثية غرناطة» لرضوى عاشور، التي تعتمد على حدث سقوط الأندلس وتسليم غرناطة (آخر الممالك)، لبناء الرواية.

كل شيء في «غرناطة» يحكي تاريخ التحول ويرصد لعناصر التراث العربي.. الحارات التي ألفت ساكنيها، وأشجار الزيتون التي صنعت حياتهم، والبيوت القديمة التي زينها أهلوها بالخط العربي الجميل، والصناعات والحرف التي نشأت متأثرة بحضارة الشام ومصر والمغرب، واللغة التي ارتبطت بالقرآن والسنة، والثقافة التي تكونت عبر أجيال، والدين الذي آنسته القلوب، وأنماط الحياة، والبشر، والتاريخ.. كل شيء يتحول في اتجاه واحد لا يحيد عنه، فيتخذ مساره نحو التقهقر والتراجع والفقد والمرارة.

من يرحل عن غرناطة طواعية لا يعود، ومن يلقى عليه القبض لا يعود، ومن يتنصر لا يعود، ومن يثبت سر احتفاظه بمخطوط أو كتاب عربي لا يعود، ومن يعبر عن أي مظهر يدل على عروبته يؤخذ فلا يعود، ومن يرفع صوته بالآذان، ومن يقرأ

القرآن، ومن يتحدث باللغة التي نشأ عليها وعبر بها عن حبه ومشاعره وحاجاته.. كل من يفعل ذلك يرحل فلا يعود.

تبدأ الرواية[8] برسم مشهد سريالي بين الواقعي والمتخيل يخاله أبو جعفر حلما، لكنه في حقيقته هو المشهد المفتاح والرمز والعلامة، الذي يلخص أحداث الرواية، ويحدد المسار الذي سيتخذه التاريخ منذ هذه اللحظة وحتى غياب غرناطة والأندلس تماما عن الوجود:

ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تنحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده، اقتربت المرأة أكثر فأيقن أنها لم تكن ماجنة ولا مخمورة، كانت صبية بالغة الحسن ميادة القد، ثدياها كأحقاق العاج، وشعرها الأسود مرسل يغطي كتفيها، وعيناها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعا في وجه شديد الشحوب. ص 8.

كان ذلك العري وهذا الفقد هو المهيمن على كل الأحداث فيما بعد، فالأندلس تتعرى شيئا فشيئا، وتولي بلا رجعة ساهمة ذاهلة حافية القدمين وئيدة، ومظاهر الحياة العربية بطقوسها من الميلاد وحتى الموت تتعرى وتولي بلا رجعة، والأمل في الثورة والحرب وانتظار المدد من بلاد الإسلام يولي أيضا بلا رجعة.. فماذا يتبقى من غرناطة والأندلس للبكاء عليه؟

لم يتبق سوى بعض أولئك الذين يصارعون من أجل بقائهم أحياء ينتمون إلى العربية، وبعض المخطوطات والكتب التي تم إنقاذها من الحرق، وبعض الظلال الوارفة التي تبددها أشعة شمس القشتالية في فرض سطوتها بلا رحمة أو هوادة.

يستقبل أهل غرناطة المسلمون الأوامر بالتنصر وعدم الخروج من المدينة، وتسليم الكتب، وتغيير الأسماء والألقاب، فسعد المالقي يتحول إلى كارلوس مانويل، وأم حسن تصبح ماريا بلانكا، وسليمة بنت جعفر تتحول إلى جلوريا ألفاريز، وعائشة بنت سعد تتحول إلى اسبيرانزا كارلوس، لكنهم يحتملون كما قالت لهم مريمة الفتاة زوجة حسن عندما فكروا في الرحيل هربا من التنصر:

لا نرحل. الله أعلم بما في القلوب، والقلب لا يسكن إلا جسده، أعرف نفسي مريمة، وهذه ابنتي رقية، فهل يغير من الأمر كثيرا أن يحملني حكام البلد ورقة تشهد أن اسمي ماريا، وأن اسمها أنّا. لن أرحل لأن اللسان لا ينكر لغته ولا الوجه ملامحه. ص 122.

يمنع القشتاليون اللغة العربية من الاستخدام والتداول، فيعمد الناس إلى حيلة تعليم أبنائهم العربية في البيوت والتحدث بالقشتالية في الشوارع.

يمنعون ختان الأولاد، فيختتونهم سرا، وتوهم مريمة معلم المدرسة أن كل أولاد العرب يولدون هكذا، وإن لم تصدقني فاكشف عن كل أولاد المدرسة.

يمنعون الحمامات العامة التي كانت قطعا من الجمال بما لها من طقوس عربية، فيكتفون بتنظيف أنفسهم في منازلهم.

يمنعون غسل الموتى وتكفينهم وقراءة القرآن عليهم، فيفعلون ذلك سرا، ثم يلبسون المتوفى ثيابه على الطريقة القشتالية، ويستدعون القس فيضع صليبه ويقرأ عليه من إنجليه، وبعد أن يرحل يستكملون طقوس الدفن على دينهم هم.

يمنعون الإرث والتزويج على طريقة الإسلام، فيفعلون ذلك سرا، ثم يذهبون إلى الكنيسة ليقوم القس بطقوسه على غير دينهم.

يمنع الصوم والصلاة والاحتفال بالعيدين، فيفعلون ذلك سرا، ويلقنون السر لأبنائهم، ويتحمل الصغار فيكبرون ليسلموا السر إلى من يليهم، وتتعاقب الأجيال، ولكن إلى متى؟ وهل تحتمل الفروع ما يمكن أن تتحمله الأصول؟

سنوات من المحو تطول.. تتزامن معها وتواجهها لحظة بلحظة وسنة بسنة محاولات من الصمود والحفاظ على الهوية باستلهام مبدأ التقية كما أقره الإسلام، وأفتت به رسالة وصلتهم سرا من أحد أشياخ المغرب العربي، فيحتملون ويواصلون.

يموت الأجداد (رمز العراقة) الذين عايشوا العربية والإسلام فيحتمل الباقون ويواصلون، وتموت سليمة (رمز العلم) بتهمة ممارسة السحر فيحتملون ويواصلون،

ويموت سعد (رمز الثورة) كمدا على سليمة فيحتملون ويواصلون، ويلقى القبض على إخوة مريمة (رمز الفن) لإصرارهم على تطبيق شرع الله في دفن أبيهم، فيحتملون ويواصلون، ويتنصر الشيوخ والأئمة والآباء والأمهات وتتغير أسماؤهم وألقابهم (دلالة التمييز بين الأعراق) فيحتملون ويواصلون.

تاريخ طويل تمتد مساحته الزمنية غير أن السرد يكثفه ويختزله في مشاهد إنسانية عبر أسرة «أبو جعفر» في أبنائها وأحفادها حتى الحفيد الأخير «علي»، وكل من اتصل بهم أو جاورهم، فتؤرخ مسيرتهم سقوط غرناطة ومالقة وبلنسية، وسقوط الأندلس، وسقوط الإسلام، وزوال شمس العروبة وحضارتها إلى الأبد.. فهل كان مشهد البداية حاضرا في كل هذا التاريخ ومعبرا عنه؟

تحكي الرواية سيرة العرب الأندلسيين «الموريسكيين» في أيامهم الأخيرة عبر ثلاثة أجزاء، هي: غرناطة، ومريمة، والرحيل، تغطي قرنا وست عشرة عاما من الزمان، بدءا من اجتماع الحمراء وتوقيع آخر ملوك الأندلس المسلمين «أبو عبدالله محمد الصغير» على اتفاقية تسليم البلاد عام 1492م، واختفاء المناضل «أبو موسى الغسان»، وما ترتب على المعاهدة من تسليم غرناطة في مدة أقصاها ستون يوما، وحتى طرد آخر سلالات العرب من إسبانيا عام 1608م.

في الجزء الأول «غرناطة» تبدو الحياة هادئة لا يكدر صفوها إلا أخبار سقوط الممالك المجاورة مثل مالقة وبلنسية، وهروب بعض الصغار إلى غرناطة (مثل سعد المالقي)، فيستقبلهم أبو جعفر، الذي يعمل خطاطا ويمتلك حانوتا في حي الوراقين، ويسكن حي البيازين مع زوجته وأحفاده حسن وسليمة، الذين مات أبوهما شابا.

ويعمل معه سعد المالقي الفتى الهارب من مالقة بعد تشريد أهلها، ونعيم الذي تتوطد بينه وبين سعد العلاقة، وتتوارد الأخبار عن الاتفاقية وتسري بنودها بين الناس في الحوانيت والحارات والبيوت والمساجد، ويحملها النهر إلى الجهات الأخرى، ويبدأ الاستعداد للتسليم فيرحل من يرحل ويبقى من يبقى، ويبدأ مد القشتالية على غرناطة، وتجمع الكتب لتحرق، ويموت أبو جعفر حزنا وشكا في الغوث.

ويكبر حسن، وتكبر سليمة وتتزوج من سعد المالقي، وتواصل سليمة مهنة الجد سرا، وتجمع الكتب والمخطوطات، وتشتغل بطب الأعشاب، ويزداد الضغط القشتالي، ويصل الحصار إلى داخل المنازل، وتتحول الحياة تماما لتأفل شمس وتشرق شمس، والناس ذاهلون، وينتهي الجزء الأول بحرق «سليمة» رمز العلم، غير أنها تترك للحياة أملا في طفلة صغيرة تسميها عائشة، لعل الأمل ينمو فيعيد بعضا من الأمجاد.

ويحكي الجزء الثاني تاريخ «مريمة» أم البنات اللائي تزوجن ورحلن إلى ممالك أخرى، وأم هشام الذي يتزوج عائشة وينجب عليا، ويعمل قاطعا للطريق على القشتاليين، ويختفي، وتموت عائشة، ويبقى «علي» في حوزة جدته مريمه وجده حسن الذي يعلمه العربية فيكون آخر قارئ لها في الأندلس، ويموت الجد، وتكمل مريمة المسيرة لترصد تاريخ التحول في غرناطة والمدن المحيطة، ويصدر قرار النفي لكل عربي:

«**لم يكن هناك بد من الرحيل، وقد صدر قرار النفي الأخير وأذيع مرسومه، وتعين على الأهالي كافة أن يتجمعوا في ساحات الكنائس الأقرب إلى مساكنهم**» 342.

وترحل «مريمة» يحملها «علي» بين يديه كطفلة، وتموت في الطريق، ويهرب «علي» عائدا إلى غرناطة ويحتال على البقاء فيها حتى يجبره صديقه القديم خوسيه على الرحيل مرة أخرى، بعد أن يستولي على الدارين الذين بناهما أجداده العرب وورثهما عنهم.

ويحكي الجزء الثالث «الرحيل» قصة رحيل «علي» إلى بلنسية بحثا عن عماته، ويقوده البحث إلى قرية تتبعها اسمها «الجعفرية» فيلتقي شيخها عمر الشاطبي، ويخبره أن عماته رحلن منذ عامين إلى المغرب العربي، ويعرض عليه البقاء فيبقى مكملا رصد مشاهد التحول وتضييق الخناق، والأمل في المدد وطلب المعونة بالاتصال بالأمراء الثوار، وعقد الاتفاقيات مع ملوك فرنسا، وأمراء العرب، غير

أن كل المحاولات تؤول إلى الفشل، وتنتهي إلى الترحيل النهائي لكل العرب، لكن عليا بعد أن يصل إلى الميناء مع كل الذين يتم ترحيلهم، يستطلع مشهد البحر والأطفال والنساء والعجائز والراحلين جميعا، فيقرر العودة.

لم تكن ثلاثية غرناطة على هذا النحو رواية ترصد لتاريخ سقوط غرناطة والأندلس فقط، ولكنها تسجيل لتراث الأندلس بوصفه أيقونة، لكي تعيد إلى الذاكرة العربية تاريخها وماضيها، وتلتبس مع حاضرها، وتعلن عن واقعها، وتدفع المخيلة إلى التفكير في ذلك جميعه، واستشراف أفق المستقبل في ظل تحولات تتنوع رغم إيغال التاريخ في القدم.

• استلهام التراث بوصفه متكئا وخلفية مرجعية:

في هذا الشكل يتم استلهام التراث ليس بوصفه الحكاية أو الحدث المركزي المتحكم في مسار البناء السردي، وإنما بوصفه المتكأ والخلفية المرجعية، حيث يمكن قراءة العمل في سياق تأويل التاريخي، كما يمكن قراءته في سياق رصد التحولات الاجتماعية المنقضية التي تفسر الحاضر المعيش، وهنا يكون النص منفتحا على التراث والتاريخ العربي العام.

تأتي - على سبيل المثال - رواية «ساق الغراب»[9] ليحيى امقاسم، متكئة على التراث تستلهمه لتبني عليه نصا ينفتح على معالجة القضايا الإنسانية الكبرى المعاصرة (الحرية، وهيمنة الدولة، وقمع السلطة، والصراع بين القلة الحاكمة والكثرة المغلوبة على أمرها) وغيرها من الأحداث والشخصيات والمفارقات، ورصد التحولات التي تطرأ على الإنسان، واعتباره أحد عناصر الكون وليس هو المركز، حيث تعتمد الرواية في أساسها على رصد التحول التراثي الذي لا يتوقف في ملامح الحياة (قرية عصيرة، والظواهر الطبيعية من سيول ورياح، وما يترتب عليه من طبيعة حياة المجتمع الزراعي، والعادات والتقاليد، والتوجهات الإنسانية، والانحدار والارتقاء).

ترصد الرواية جانبا من ملامح التراث في جنوب شبه الجزيرة العربية قبل أن تتحول إلى المملكة، في منطقة جازان، قرية عصيرة، مع نهايات القرن التاسع عشر،

حيث انتقال الإنسان السعودي من هيمنة قانون الطبيعة والمجتمع القبلي بقوانينه، إلى قانون الإمارة الذي فرضته السلطة الحاكمة بما فيه من تعاليم دينية صارمة لم تكن هذه القرية ولا القرى التي تجاورها، بقادرة على استيعابها بسهولة.

فالإمارة تعمل على نقل المجتمعات من زمن الفطرة القبلية الذي يعتني بتراثه من احتفالات الختان والزواج والولادة وكافة مظاهر الحياة الاجتماعية، والغناء التراثي الذي يتشارك فيه الرجل مع المرأة دون تمييز أو تفضيل لأحدهما على الآخر، هذا جميعه تعمل الإمارة على نقله وتحويله إلى الخضوع لسلطة الإمارة الجديدة.

وترصد رواية «ساق الغراب» مجموعة من الشخصيات التراثية التي تجمع بين الواقعية السحرية، والواقعية التاريخية، وينتمي بعضها إلى اللامعقول، وبعضها إلى الرمزي المجسد لشرائح متعددة من البشر في الواقع الفعلي، غير أنهم يلتقون جميعا في منطقة واحدة، هي الصراع الإنساني بين الفطرة والتحول نحو النمط الجديد، هذا الصراع الذي يكشف عن أفعال ينتمي بعضها إلى البشري، وبعضها إلى القوى الخفية غير المفهومة في الحياة، وإلا فكيف يتم تفسير فعل الرجال عندما يأتون واحدا تلو الآخر إلى شيخهم يستأذنونه في الرحيل النهائي:

«منذ أن فضل كبراء القرية وأعيانها التبكير بالموت، وتقديم اعتذاراتهم للشيخ عن مواصلة المسيرة، في ظل وجود إمارة يشتد عود أمرها يوما بعد يوم، ومنذ أفول «بشيبش» وانقطاع ذكره عن ألسن الجميع ما عدا الأم، وهدية التي تقص على شريفة بطولاته العظيمة، فمنذ ذلك لم تعد في قلب الشيخ وأمه بارقة أن كتاب الأقدار باق لهم وحدهم.......» ص 191.

وتأتي شخصية الأم لتقدم نموذجا تراثيا يجمع بين الواقعي والأسطوري إلى أقصى مدى، غير أن من سكن القرى، واختلط بالحياة القبلية في أي بقعة من بقاع الوطن العربي لا يجد غرابة في تكوين هذه الشخصية وقراءة ملامحها التراثية، كما لو أنها تمثل أحد منتجات المجتمعات المترابطة المعتمدة على الحكم الذاتي

والنظام القبلي، فالأم «صادقية» سيدة القبيلة الفعلية، وأم شيخها «عيسى» كفيفة، غير أنها تمتلك القدرة على التخطيط وإدارة أمور القبيلة بحنكة، وهي التي ستشير عليهم بالرأي السديد في معارج حياتهم الخطرة، وستواصل بهم المسيرة حتى وهي تدفن ابنها الشيخ «عيسى» سيد القبيلة، تماما كما فعلت مع وفاة زوجها «الشريف مشاري» من قبل.

وهذه الشخصية الواقعية تماما على هذا النحو لا تخلو من جانب يمتد ليصل إلى عالم القوى الخفية، وهو ما يشير إليه البناء الروائي:

«وكما هي عادة الأم ترتب كل أمر دونما انعقاد مجلس يخصها، فتوجيهاتها غير المباشرة تدبر آلية عمل كل مجموعة من بين العشائر التي يحكمها ابنها، فدرايتها بمواقع النجوم كما اشتهر عنها، وكذلك بأحوال الطقس والأرض، جعلتها ذات مكانة مرموقة وشخصية مطاعة.................... إذ كانوا يعمدون لقوتها الروحية التي يشاع أنها اكتسبتها من أخوالها الجن الذين اختطفوها في طفولتها بدعوى زيارتهم لمدة ثلاثة أيام فقدت فيها...» ص 45.

أما شخصية «بشيبش»، فهي شخصية مركبة تجمع بين الأضداد في قلب رجل واحد، فبشيبش الذي يساوي قوة أربعين رجلا، ويوقد الشمس قبل موعدها، ويسوق السيول، ويستهدي الأمطار إلى قريتهم.

وتتنوع الشخصيات التي تتضافر لصنع عالم يجمع بين السحري والتخييلي والحكائي والملحمي، غير أنه يرتبط بالواقعي من خلال رصده للتاريخ (المرحلة الفاصلة قبيل المملكة في شبه الجزيرة) والمكان (جنوب غرب الجزيرة العربية).

- **استلهام التراثي بوصفه حدثا مركزيا:**

وهو شكل يختلف عن الرواية التاريخية التي تجعل الحدث التاريخي في تصاعد أحداثه وتراتبه هو الرواية ذاتها، لكن الرواية هنا تعتمد على حدث مركزي له حضوره في التراث، وله استقراره في الوعي الجمعي، وتنطلق الرواية من رصد هذا

الحدث ليس في ذاته وتفصيلاته الموروثة، وإنما في أبعاده وتحولاته الإنسانية، وغالبا ما يتم الاعتماد على التاريخ المنسي الذي لم يسجله التراث بأوعيته (الوثائق والكتب والمخطوطات والآثار الباقية... إلخ).

وإلى هذا الشكل تنتمي رواية «الزيني بركات»[10] لجمال الغيطاني، والتي تستند على الأصل التاريخي لحكاية اللقب الذي أطلقه السلطان المملوكي «قنصوة الغوري» على «موسى بن بركات» تكريما له على تفانيه في خدمته، وليدل هذا الاسم «الزيني بركات» على الورع والتقوى وهو ما تدلل عليه القصة التاريخية حول امتناعه عن تولي الحسبة على مصر إلا بتدخل علي بن أبي الجود ممثل السلطة الدينية والصوفية آنذاك، وذلك في القرن العاشر الهجري[11].

وهذا المتن الروائي وإن كان يعتمد على تراث تاريخي، فإنه لم ينقله بحرفيته، وإنما يضفي عليه من تخييلاته ليجعله يكاد يقترب من كونه تراثا موازيا للتراث الحقيقي، فالاعتماد على التاريخي لم يكن مقصودا في ذاته، وإنما كان يعمد إلى تصوير الواقع العربي المعاصر، وكشف أشكال القهر والظلم والقمع عبر تاريخ السلطة ومسيرة حياة الإنسان في تاريخيته.

ومنذ مطلع الرواية يوهمنا السرد بالإيغال في التراث والعودة للعصر المملوكي، حيث يرد على لسان الراوي:

أطل من مشربية البيت محاذرا أن يرانى أحد، أطل والظلام يلف البيوت، لا أرى مئذنة جامع السلطان الغورى الجديد، لم تمض سنوات على بنائه، لم أره عندما جئت هنا آخر مرة قبل رحيلى الطويل إلى الشرق، سمعت باستعدادات تجرى لبنائه، تشييد القبة الضخمة المواجهة له،

فالنص على الرغم من أنه يوهم بحديثه عن القاهرة في القرن العاشر الميلادي، إلا أنه يصف قاهرة الستينات والسبعينات (زمن صدور الرواية)، فإذا عدنا إلى وثائق التاريخ فلن نجد فيما ذكر عن الزيني بركات أية وقائع حول مايسرده الروائي، ومن ثم فليس أمامنا سوى القراءة في سياق توجه الكاتب إلى

بناء تاريخ مواز لا يعنيه في المقام الأول رصد مسيرة الأحداث ومطابقتها لما هو تراثي واقعي، وإنما يعنيها رصد مسيرة التراث الإنساني العام، والتعبير عن أشكال القهر والظلم والاستعباد، وهو عام لأنه لا يقتصر على شعب دون الآخر، ولا على زمان دون غيره، وإنما هو ممتد حتى يومنا هذا، وهنا تكمن جماليات الكتابة في التقاط خيوط السرد والسير بها في مسارات مفتوحة الأفق تحتمل تعدد التأويل.

وقريب من هذا المدخل تأتي رواية «الطنطورية»[12] لرضوى عاشور ، لتحكي سيرة عائلة فلسطينية رحلت عن قريتها الطنطورية (جنوب حيفا) بعد المجزرة التي تعرضت لها القرية في عام ١٩٤٨م، ولجوء العائلة إلى لبنان، وترصد لأحداث التاريخ الحقيقى من مجازر النكبة إلى الحرب الأهلية اللبنانية إلى الاحتلال الإسرائيلي للبنان، إضافة إلى تصوير معاناة اللاجئين في مسار حياتهم.

تبدأ الرواية مع شخصيتين هما الأساس الذي تناسلت منه الأجيال «أبوالصادق، وأبو الأمين» فتعرض لحياتهما في الطنطورة قبل الرحيل الإجباري وتعاقب الأجيال وتشتتها بين صيدا وبيروت والإسكندرية وأبو ظبي وكندا... إلخ.

تبدأ الرواية من تاريخ ما قبل التقسيم اليهودي لفلسطين، وترصد الكاتبة فيما يشكل شهادة على الحياة عادات وتقاليد المجتمع الفلسطيني، وأغانيه، وأهازيجه، ودبكاته، وأطعمته، وغيرها من ملامح التراث والهوية الشامية عموما:

«يفترش العرس شاطئ البحر، يتوسع، تنوه الزغاريد والأهازيج وحلقات الدبكة ورائحة الخراف المشوية والمشاعل، تنفلت ردات «العتابا» و«الأوف» من صدور الرجال، أي والله، تنفلت انفلاتا وتحلق، كأنها تصل إلى رب العرش فوق، أو تطير متجاوزة الجيران في القرى القريبة لتؤنس سكان الساحل كله من رأس الناقورة إلى رفح، ثم يقبل الفرسان يتبارون في الركض والرقص. كل على ظهر أصيلته، ترجم رمل الشاطئ رجما بحوافرها..» ص 11.

ويبقى التراث في الرواية هو الحاضر الأهم، سواء أكان التراث الذي نعرفه من خلال الأحداث الكبرى التي سجلتها وثائق وكتب التاريخ، أو من خلال التاريخ

الاجتماعي الذي يسعى «حسن» لجمعه من «رقية» و«مريم» على نحو علمي، يهتم بترتيبه وتدوينه وجمع ملاحظاته حوله.

• استلهام التراث الأسطوري:

يتداخل الأسطوري مع الديني، وبخاصة فى قضايا مثل البعث والعبادة والغيبيات، وهو ما أنتج أشكالا مثل أساطير: الطقس، والأصل، والصيت، والبعث، وطقوس العبادة، وغيرها.

بهذا المعنى تحتاج الأسطورة إلى الديني وتعتمد عليه، وعليهما يتشكل الموروث الشعبي، ويسهم على مر الزمان في أسطرة الحدث، أي تحويله إلى أسطورة.

ولذا فإن أحد تعريفات الأسطورة أنها «قصة أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى والقديمة، مفسرة معتقدات الناس بإزاء القوى العليا والسماوية، آلهتهم، وأنصاف آلهتهم، أبطالهم وخوارقهم، ومعتقداتهم الدينية»[13].

وقد اعتمدت بعض الروايات على هذه الأساطير والعجائبية بمستويات عدة تنوعت بين الاستلهام المباشر، أو بإعادة الصياغة (كما في عربيد عشق آباد لعمرو عافية)، وبين صناعة الأسطورة بتجميع مفردات تاريخية وصياغتها في موضوع عام، ومنه رواية «النواخذة»[14] لفوزية شويش السالم، التي تلقي الضوء على تراث الخليج العربي القديم من خلال النواتية، أصحاب السفن الشراعية الكبيرة، التي كانت تعمل في البحر بصيد الأسماك واللؤلؤ ونقل البضائع بين الخليج العربي وسواحل إفريقيا، وبلاد الهند.

وعبر سرد سيرة «إبراهيم العود» نوخذة النواخذة، تتشكل الأسطورة، فهو رجل يتمتع بكل الصفات الأسطورية جسديا ونفسيا وروحيا وخلقيا، وسيرة تشكل مجتمع من فراغ، وسيرة تصنيف المجتمع إلى طبقات وصولا إلى العبودية، كل هذا يشكل الأسطورة التي تحكيها رواية النواخذة، عبر الأجيال الثلاثة المتعاقبة من زمن الرق واصطياد العبيد في غابات إفريقيا وبيعهم في أسواق النخاسة، حتى زمن النفط، وتتجسد حالة التاريخ المتماهي مع الأسطورة في بعض المقاطع العديدة عبر الرواية.

• استلهام التراث للجدل معه:

تتجه بعض الروايات لإعادة تهشيم التراث والمرويات التاريخية منه على وجه الخصوص، وذلك بالتقاط تفصيلة دالة وقارة تكون منطلقا للحكي، أو مركزا ونواة لانطلاق السرد[15]، ثم الاعتماد على المنسي من تاريخ هذه المرحلة وتعاقبها على مر السنين.

وغالبا ما ينحو أصحاب هذا الاتجاه من كتاب الرواية إلى بنية سردية تعتمد على تضافر أو توازي خطين سرديين أحدهما يضرب بجذوره في عمق التراث، وثانيهما يسرد حكاية معاصرة تنتمي إلى الآني، ومنه روايات عديدة، مثل: عزازيل ليوسف زيدان، وعربيد عشق آباد لعمرو عافية، ومتحف النسيان لمحمود إبراهيم.

فالأعمال الروائية الثلاث تعتمد على فكرة المخطوط مجهول المؤلف، والتي يعثر عليها باحث معاصر فيبدأ منها لنسج حكايته متقاطعا مع التراث تارة، ومنتقلا إلى الحاضر تارة أخرى، وعبر مسار السرد تنعقد المقارنة بين الأوضاع في الماضي والحاضر، وتكون الفرصة سانحة لإعادة سرد التاريخ ليس كما ورد في الوثائق والكتب وليس كما توارثه البشر، وإنما من وجهة النظر الخاصة بالسارد/الروائي.

فتعتمد «عزازيل» يوسف زيدان[16] على مخطوط «هيباتيا السكندرية» اليونانية المتخصصة في الرياضيات والتي كانت نهايتها قتلا على يد المسيحية في العصور الوسطى، وهو ما يفتح الباب أمام مساءلة الكثير من قضايا راسخة في التاريخ المسيحي على وجه الخصوص.

تبدأ الرواية على هذا النحو بعنوان «مقدمة المترجم»، وهو ليس مقدمة، وإنما في صميم بنية الرواية، يقول:

«يضم هذا الكتاب الذي أوصيت أن ينشر بعد وفاتي، ترجمة أمينة قدر المستطاع لمجموعة اللفائف (الرقوق) التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالخرائب الأثرية الحافلة، الواقعة إلى جهة الشمال الغربي من مدينة حلب السورية، وهي الخرائب الممتدة لثلاثة كيلومترا، على مقربة من

حواف الطريق القديم الواصل بين مدينتي حلب وأنطاكية العتيقتين اللتين بدأتا تاريخهما قبل التاريخ المعروف، وهو الطريق المرصوف الذي يعتقد أنه المرحلة الأخيرة من طريق الحرير الشهير، الذي كان في الأزمنة السحيقة يبدأ من أقاصي آسيا، وينتهي منهكا عند ساحل البحر المتوسط..» ص 9.

وتعتمد «عربيد عشق آباد» لعمرو عافية[17] على إعادة صياغة «حي بن يقظان» لابن طفيل، وابن سينا، مع مزجها بالأحداث التاريخية الواردة في «ألف ليلة وليلة» عبر تفريعاتها في سرد التراث الاجتماعي للهند والصين والعرب، مع التقاطع السردي للآني والمعاصر، فيما يشبه المراجعات الفكرية.

كذلك الأمر في «متحف النسيان» لمحمود إبراهيم عبدالغني[18] التي تعتمد مخطوطة مجهولة يتم فيها ذكر اسم «كوم أوشيل» في صعيد مصر، ذلك المكان الذي شهد أحداثا تاريخية عديدة تنتمي إلى أزمنة متعددة في التاريخ المصري، يعود بعضها إلى مرحلة الاحتلال الفرنسي، ويعود بعضها إلى مصر الفرعونية، ويعود بعضها إلى مرحلة ما قبل التاريخ، غير أنها تتقاطع في ذلك جميعه مع الواقع المعاصر، من خلال صحفي يزور لندن وباريس ويعود إلى مصر ليحدد موقع كوم أوشيل في إحدى محافظات الصعيد، والأهم في الرواية أن التراث والتاريخ لا يردا بالمنطق الزمني، وإنما يبدو واضحا التعمد نحو تهشيمهما وإعادة صياغتهما ونقد مساراتهما تبعا لرؤية الراوي نفسه.

إن هذه الأعمال جميعها لم تكن تهدف العودة إلى التراث بهدف تعضيد السرد الروائي بقدر ما كانت تسعى لإعادة قراءة التراث ومروياته التاريخية، والجدل معه لصالح الحاضر المعيش، كما أنها تشترك جميعا في كونها تسرد تاريخا منسيا لم يتم تناوله على النحو الكافي في الوثائق والكتب التراثية، وهو ما يفتح الباب واسعا أمام أفق التأويل والتلقي التي لا تنتهي، مما يمنح النص الروائي جمالياته الدالة والمتعددة.

كما أنها تتجادل مع التراث، ربما لترى من منظور آخر أنها يمكن أن تقدم هي أيضا روايتها التراثية البديلة عما تم سرده في التاريخ المعتمد، وبخاصة أن الكتاب الثلاثة من متخصصي التاريخ أو الباحثين فيه وفي مخطوطاته، وعلى الرغم من إيهامهم أنهم يعيدون نسخ مخطوط قديم، ويحكون عن تراث قديم، إلا أنهم يستحضرون ذلك التراث ليسقطوه على الحاضر بأبعاده وقضاياه.

- استلهام التراثي لاختزاله:

أما نجيب محفوظ فيسلك مسلكا مغايرا في الاشتباك مع التراث، وبخاصة في روايته «أمام العرش»[19]، التي يختزل فيها تاريخ مصر منذ عصر الفراعنة وحتى عصر الربع الأخير من القرن العشرين، من خلال محاكمة كل من حكموا مصر أو تولوا مسؤولية كبيرة في فيها أدت إلى تغيير مسارها إن سلبا أو إيجابا.

تفتتح الرواية بمشهد مسرحي مرسوم بدقة، يصور انعقاد محكمة إلهية في قاعة العدل برئاسة أوزوريس، وأعضائها إيزيس وحورس، ويقف تحوت كاتب الآلهة ومعه كتاب القانون، وعلى الجانبين اصطفت الكراسي المذهبة في صفين بطول قاعة المحكمة.

ويبدأ تحوت في دعوة الحكام بالترتيب التاريخي بدءا من «مينا موحد القطرين» ليقفوا موضع المحاكمة، بأن يبدأ تحوت تلاوة أفعاله عليه (خيرا وشرا)، ثم يدافع الحاكم عن نفسه، وبعدها تصدر المحكمة الحكم: إما الجلوس في مجلس الخالدين، أو الذهاب للجحيم.

ويطرح هذا العمل أسئلته في سياق الواقعي والمتخيل السردي، فما الذي ينتمي من الرواية إلى التراث؟، وما الذي ينتمي فيه إلى خيال المبدع وقراءته الثقافية لهذا التراث؟ وما الذي يستدعي السارد إلى استحضار التراث في عمل إبداعي، هل لمجرد الاتكاء على حكائيته؟ أم هي القداسة التي يكسبها التراث للنص؟ أم هو التحدي لمشاكلة التراث للإيهام به وليس حكيه؟

تنتهي رواية «أمام العرش» حكائيا وتاريخيا مع محاكمة السادات، ولكن محفوظ يلخص تاريخ مصر عبر مشهد تتجاور وتتداخل فيه أصوات ينتمي بعضها إلى أقدم

حقب التاريخ، مع أصوات تنتمي إلى الحاضر المعاصر، ويتداخل ذلك جميعه مع الرؤية المستقبلية لهذه البقعة من الأرض التي تستقر على طرفي النيل في قلب العالم (لا شرقا ولا غربا، ولا شمالا ولا جنوبا).

• استلهام التراث لإعادة تفكيكه:

وتأتي في هذا السياق أعمال روائية عديدة، تعمل على تفكيك كل شيء ينتمي للتراث، بدءا من بنية العقل، وانتهاء بالموروث الإنساني، ومنها رواية «أسد قصر النيل» لزين عبد الهادي[20] التي تعتمد استلهام التراثي، غير أنها تعيد تفكيكه على الدوام، وتختلق عليه أحداثا لم تكن فيه (باحتكامنا إلى ما نعرف من تراث المسرود عنه)، حيث تشككنا في معرفتنا بهذا التراث، وتضع لنا بديلا عنه.

وبين تفكيك الوعي، وهدم المرتكزات، والتأويل، وإعادة البناء، والوقوف على أعتاب خفايا النفس البشرية، تتشكل الرواية، فتنتقل بين العودة إلى الوراء حيث الأسطورة هي المتكئ الأول لتفسير الكون وظواهره الغامضة رغم عاديتها ويوميتها، وبين الوقوف على مستجدات التحولات البشرية المعاصرة بفعل التكنولوجيا والثورة المعلوماتية، وأثر ذلك على اتساع هوة الفجوات في حياة البشر، وبخاصة الفجوة بين الغنى والفقر (حيث الأثرياء يزدادون ثراء، والفقراء يزدادون فقرا) والفجوة بين التقدم والتراجع للوراء، والفجوة بين الإنتاج والاستهلاك، وهنا يبدأ المتخيل السردي في الحضور حيث تتخذ الرواية القاهرة الكبرى بتداخلاتها وتشابكاتها مسرحا للأحداث وفضائها، ويصبح رصد مشهدها اليومي وتحليل واقعها الثقافي وتشريح أنماط شرائحها الاجتماعية هو أبطال الحكي وشخوص المسرحية/ الرواية.

ثالثا - أشكال استلهام التراث في المسرح العربي المعاصر:

استلهام التراث في المسرح المعاصر يختلف عن بداياته التي كانت تعتمد اعتمادا كليا على نقل حكاية كاملة من التراث وإعادة سردها، وإن كان بمحاولة تضمينها بعض الرموز المعاصرة.

وعلى المستوي التقني فإن المسرح يستطيع أن يتشاكل مع التراث بتقنيات العرض التي لا تمتلكها الرواية، كأن يكون النص معاصرا، والديكور ينتمي لعصر تاريخي، أو أن يكون النص تاريخيا، والديكور ينتمي لتاريخ معاصر، وهكذا.

أما على المستوى الموضوعي؛ فيمكن ملاحظة أن العودة إلى التراث في المسرح العربي منذ ستينات القرن الماضي كانت في الغالب الأعم يدفعها الوعي السياسي، أي على سبيل القناع الذي يختفي وراءه الكاتب لطرح قضايا سياسية واجتماعية يصعب مناقشتها على نحو مباشر.

وهو المسلك الذي اتبعه كثير من كتاب المسرح، ومنهم: توفيق الحكيم (رائد المسرح الذهني) ومسرحياته: أهل الكهف، وبجماليون، وشهرزاد، وسليمان الحكيم، وأشعب، وإيزيس، وشمس النهار، كما سلكه ألفريد فرج في مسرحيته «سقوط فرعون»، وسمير سرحان في مسرحية «ست الملك»، وفوزي فهمي في مسرحية «لعبة السلطان»، وصلاح عبدالصبور في المسرح الشعري، وبخاصة «مأساة الحلاج»، وعبد العزيز حمودة في مسرحيات «الناس في طيبة، والظاهر بيبرس»، ويسري الجندي «علي الزيبق»، وعصام عبد العزيز «حورس والصمت»، ومحمد أبو العلا السلاموني في كثير من أعماله، ومنها: مآذن المحروسة، ورجل في القلعة، والأرض والمغول، وأمير الحشاشين، ورواية النديم عن هوجة الزعيم، وأبو نضارة، وزوبة المصرية، والمحروسة والمحروس، وغيرها من الأعمال المسرحية التي يحضر فيها التراث بقوة، وإن كانت تسقط أحداثها وأفكارها وموضوعها على التاريخ المعاصر.

ونجده أيضا في كل الأعمال المسرحية للشيخ الدكتور سلطان القاسمي: عودة هولاكو، القضية، الواقع صورة طبق الأصل، النمرود، الإسكندر الأكبر، شمشون الجبار، الحجر الأسود، وعلياء وعصام، وغيرها.

- استلهام التراث بوصفه مسميات ورموزا:

حيث لا يكون هناك تراث محدد يتم الاستناد إليه، لا في الوثائق الرسمية، ولا في كتب التاريخ، ولا المخيال الشعبي، وحينها تكون معبرا عن رمزيته، إذ يتخير

الكاتب سمة من سمات أحد العصور وملمحا من ملامحه (رمزا)، يستطيع البناء في سياقها، وهو ما نجده في مسرحية «السلطان الحائر»[21] لتوفيق الحكيم، المكتوبة عام 1959م.

تستدعي المسرحية من العصر المملوكي مسمياته (السلطان، الوزير، القاضي، الغانية، النخاس..)، وتستدعي ملمحا كان يمثل قانونا حينها، وهو إمكانية تولي المملوك الحكم (السلطنة)، شريطة أن يعتقه سيده.

ومن هنا تأتي أحداث المسرحية حول أحد السلاطين (غير محدد)، الذي وقع في أزمة عجيبة، إذ علم عامة الشعب بأنه لم يتم عتقه قبل وفاة سيده، وبالتالي لم يعد صالحا للحكم، وكان أمام السلطان طريقان، إما أن يستخدم السيف (القوة) لإسكاتهم كما يشير عليه الوزير، وإما أن يحتكم إلى القانون، كما يصر القاضي، وهذا معناه أن يتم عرض السلطان في مزاد عام للبيع في سوق النخاسة، ويشتريه من يرغب، ثم يعتقه أو لا يعتقه، وتم البيع بالفعل، واشترته غانية سيئة السمعة، ولكنها رفضت عتقه إلا بعد أن يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، وبالتالي قضى الليلة عندها، ليدور حوار مسرحي على درجة رفيعة من الفكر والفلسفة، بين السلطة (السلطان المملوك)، وبين الغانية (الشعب المحكوم) الذي تراه السلطة سيء السمعة دائما:

أشار الوزير بإخلاء المكان فابتعد الجميع وبقى السلطان والوزير وقاضى القضاة

السلطان: ها نحن قد صرنا على انفراد... على انفراد، ماذا لديكم من القول؟ وإن كنت أرى على سحنتيكما ما يوحي ويفصح..

القاضى: أجل يا مولاى.. لقد أدركت بفطنتك .. في الواقع لا توجد وثيقة عتق لك في خزائني.

السلطان: لعلك لم تتسلمها بعد، ولكنها لابد أن تكون موجودة في مكان ما.. أليس كذلك أيها الوزير؟

الوزير: ما من وثيقة هناك تثبت عتقك يا مولاي..

السلطان: ماذا تقول؟

الوزير: لقد سقط السلطان الراحل فجأة على أثر أزمة قلبية، وتوفاه الله قبل أن يعتقك» ص 43.

وتستحضر الرواية كل هذا التاريخ لتسقطه على المعاصرة، وفكرة الانتصار للديمقراطية والقانون والتنديد بمنطق السيف، حيث كان القاضي يمثل القانون، ولم يمتثل لأمر الوزير في كل محاولاته وحيله وألاعيبه، ورفض إلا أن ينفذ القانون، والسلطان الحائر نفسه يتحير أولا إلى أيهما ينحاز، القاضي (القانون) أم الوزير (القوة والحيلة)، غير أنه يختار ويغامر بمصيره في سبيل إقرار الحق، وينتهي المطاف بعد أحداث سريعة ومتلاحقة وثرية بالمفاجآت والحركات السردية المسرحية، أن ينتصر القانون، ويعود السلطان إلى قصره، ولكن بعد أن تغير وعيه تجاه الغانية (الشعب بما تحويه من فنون وحكايات وأفكار وموروث شعبي)، وبعد أن تغير وعي الغانية عن السلطان، الذي تجد فيه الطيبة ودماثة الخلق والإنسان الكامن وراء هيمنة السلطة وأعبائها.

- استلهام التراث بوصفه نصا موازيا:

يتم حضور التراثي هنا كاملا بكل تفاصيله وأحداثه التاريخية، لكي يتم إسقاطه - كاملا أيضا- على الواقع العربي المعاصر، وإلى هذا الشكل تنتمي كل الأعمال المسرحية للشيخ الدكتور سلطان القاسمي[22]، والتي يستعيد فيها التاريخ ليبني من خلاله نصا موازيا حول القضايا العربية الراهنة، وهو ما يحضر منذ مسرحيته الأولى «عودة هولاكو»، حيث يقول المؤلف في بدايتها:

«من قراءاتي لتاريخ الأمة العربية، وجدت أن ما جرى للدولة العباسية قبل سقوطها مشابه لما يجري الآن على الساحة العربية، وكأنما التاريخ يعيد نفسه، فكتبت هذه المسرحية، من منظور تاريخي لواقع مؤلم.

إن أسماء الشخصيات والأماكن والأحداث في هذه المسرحية كلها حقيقية، وإن كل عبارة في هذا النص تدل دلالة واضحة على ما يجري للأمة العربية»[23].

وقريب من هذه الفكرة أيضا ما يتم تناوله في مسرحية «القضية»، التي تستلهم التاريخ العربي الإسلامي، لتؤكد أن ما جرى في الماضي، هو ما يجري الآن، وكذلك الأمر في مسرحيته «الواقع صورة طبق الأصل»، و«النمرود»، و«الإسكندر الأكبر».

وفي نصه المسرحي السادس، «شمشون الجبار» تحضر قصة شمشون من العهد القديم، ليتم من خلالها طرح قضية فلسطين وتاريخ الصراع العربي الإسرائيلي بشأنها، ويناقش ويدلل على الحق المسلوب للعرب فيها، وبطلان مزاعم اليهود في الاستيلاء عليها، مع استدعاء تفاصيل التراث الاجتماعي والثقافي للمجتمع آنذاك.

- استلهام التراث بوصفه تفكيكا:

استحضار التراثي هنا يكون لتفكيك الخطاب المعاصر، وخلخلة النظم الفكرية المتوارثة، وهو الأمر الذي ما فتئت الأمة العربية تحتاج إليه في كل قضاياها ومفاهيمها التي تميل فيها إلى اعتماد الموروث، وترى التطور والتغيير خروجا عن المألوف، ومن ثم يشكل وعيا مضادا.

تأتي في هذا السياق العديد من النصوص المسرحية التي تعتمد هذا المنظور، ومنها مسرحية إيزيس لنوال السعداوي(24)، التي تستحضر فيها هذه الشخصية الفرعونية، لتقوض من خلالها مفاهيم تتعلق بقضايا المرأة المعاصرة، وتفكيك المركزية البطريركية التي تلبس اليوم ثوبا جديدا في صورة حاكم معاصر، ولكنها ما تزال بذات المفهوم القديم في العمق، وتناقش المسرحية دور المرأة السياسي، للإسقاط على وضعها في الثمانينات من القرن العشرين، لذا جعلت إيزيس نموذجا للمعارضة ضد رع الديكتاتور ومساعده ست الشرير:

«الإله رع: لن تهدأ إيزيس حتى تؤلب علينا الفلاحين من سلالات العبيد.

الكاهن: والنساء أيضا أيها الإله الأعظم.. وإذا توحدت صفوف النساء مع صفوف العبيد لم يعد للأسياد والآلهة مكان فى عرش السماء أو الأرض.. ولم يعد للكهنة كرامة ولا طعام كهذا الكاهن العجوز» ص 106.

وهكذا تستمر المسرحية في طرح القضايا المعاصرة، لكنها تستخدم التراث لإحداث المراوغة في مناقشة مثل هذه القضايا التي ما تزال مناقشتها في واقعنا العربي تمثل أزمة، وبخاصة ما يتعلق منها بالوعي السياسي ونظام الحكم[25].

- استلهام التراث بوصفه منمنمات:

يحضر التراثي هنا في جمل مكثفة ودالة تشبه المنمنمات، ولكن كل منمنمة فيها تستحضر تاريخا بأكمله، ليتم توظيفه في سياق الحالة المسرحية في بناء فني يجمع بين تقنيات النص المكتوب، وتقنيات العرض المسرحي.

وهو ما نجده في مسرحية «المعراج» لآمنة الربيع[26]، التي تعتمد في كتابتها طريقة الإخراج المسرحي، وهو شكل من أشكال التجريب في الكتابة، يكشف عن قدرته على التكثيف والاختزال، وإن كان النص لن يستطيع التواصل معه إلا من يستطيع فك رموزه (الإحاطة علما بالحمولة التراثية لهذه المنمنمات) فبعضها يعود لتراث متداول من الشخصيات والأحداث، وبعضها يعود لتراث متخصص في الفنون والآداب والشعر والمسرح.

يزخر النص بهذا الحضور التراثي، في العناوين والجمل المختزلة المكثفة، ما بين التراثي المقدس، والتراثي المستمد من الفنون ومنه في العناوين: الزلزلة، القارعة (سورتان من القرآن)، يا أرض ابلعي ماءك (الآية الواردة في نهاية طوفان سيدنا نوح)، طلع الفرح علينا (وما تحيل إليه من استقبال أهل المدينة للرسول عليه السلام)، القلم وما يسطرون، سآوي إلى جبل يعصمني (من القرآن)، وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة (التراثي المقدس، إنجيل لوقا)، علم اليقين، عين اليقين (التراث الصوفي)، يوم الزينة/ سوق النخاسة (تاريخ سيدنا موسى، وتاريخ العبودية والرق)، رحلة الشتاء والصيف (التراث العربي الجاهلي)، قل للمليحة (التراث الأدبي الشعري)... وهكذا.

كما يحضر التراثي في جمل مختزلة عبر النص، في استغاثة راكبي الفلك المشحون من بشر وحيوانات وطيور (بداية المسرحية)، ثم معراج طه الذي ينزف

أنفه كلما رأى دماء حيوان يذبح، فهو لا يتحمل الدم المسفوك على الأرض (للبشر أو الحيوانات)، ورسالته أن يصلح هذا البلد، وهنا يدخل النص في عمق التأويلات، إذ التراثي ليس إعادة حكي لمرحلة تاريخية بأحداثها، وإنما هو إسقاط على واقع الحياة المعاصرة، وإدانة للدماء المسفوكة عليها هدرا، ويستمر النص في تجسيد الصراع بين الخير (الآلهة سات وطه وحاطب وحُنين وإسافة)، والشر (الآلهة آست وتماضر ولهب)، وما يستدعيه ذلك من تاريخهم عند الفراعنة، وعند العرب الجاهلية.

طه: أنت مطلعة على حال الناس في البلاد وتعلمين أن الأحوال تسير بنا جميعا إلى الغرق.

سجاح (متحدية): بل إلى الدم، لا الماء، هكذا تقول النبوءة.

طه: أنت محض خرافة.

سجاح (تنظر في عينيه ونبرة صوتها مخيفة): تكلم بلسانك عن نفسك، واصبر على ما لم تحط به علما، الناس هنا مرتاحون، فرحون بما يأكلون ويشربون، ويتناسلون، لا يريدون عدلا بل تمايزا، (بمراوغة) ألم تحدثك نائلتك عن ذلك؟. ص 98.

والمسرحية إجمالا، تمثل عمقا في مناقشة حالة البشرية الآن، ومستقبلها في ظل الفساد والظلم الذي يتنامى فيها يوما بعد يوم، ويتم ذلك جميعه في اتكاء على عشرات المنمنمات من التاريخ وموروثه الفكري، وإن كانت نهاية المسرحية ذاتها تشير إلى هيمنة الفساد وسيطرته على الأمر، ولعلها صرخة تطلقها الكاتبة لتنبهنا إلى أن الهلاك موشك على الوقوع.

وبعـد،

لم تكن تلك الإشارات المسرحية سوى نماذج دالة على الحضور التراثي في النص المسرحي، ليس لكتابة مسرحية تاريخية، ولا لاسترجاع الماضي فقط، وإنما لرصد أبعاد وأشكال حضور التراثي، ومراوغته لطرح ومعالجة قضايا الحاضر،

وما آلت إليه الأمة العربية، بما لايمكن فصله عن جذوره البعيدة في الماضي، حتى وإن بدا ظاهريا أنه منفصل عنه، فالواقع أنه ما من شيء إلا وله بعد تراثي وعمق تاريخي.

المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

1. آمنة الربيع: المعراج، نص مسرحي، دار الفرقد، سورية، 2018م
2. توفيق الحكيم: السلطان الحائر، مكتبة مصر، القاهرة، 1960م.
3. جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2005م.
4. حسين علام، طقوس الخراب الجميل، دار أوراق، القاهرة، ٢٠١٠م.
5. رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2005م.
6. رضوى عاشور: الطنطورية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2010م.
7. زين عبدالهادي: أسد قصر النيل، دار ميريت، القاهرة، ٢٠١١م.
8. سلطان بن محمد القاسمي: الأعمال المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
9. عبده خال: حوار على بوابة الأرض، نادي جازان الأدبي، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٧.
10. عبدالله خليفة: دهشة الساحر، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ١٩٩٧م.
11. عمرو عافية: عربية عشق آباد، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م.
12. فوزية شويش السالم: النواخذة، دار المدى، بيروت، 1998م.
13. محمود عبدالغني: متحف النسيان، دار روافد للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.
14. نجيب محفوظ: أمام العرش، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣م.
15. نوال السعداوى: إيزيس، دار المستقبل العربى، القاهرة، 1986م.
16. يحيى الطاهر عبدالله: الكتابات الكاملة، دار المستقبل العربي، ط٢، القاهرة، ١٩٩٤م
17. يحيى امقاسم: ساق الغراب (الهربة)، ثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، 2009م.
18. يوسف زيدان: عزازيل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

- **المراجع:**

19. ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
20. ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٥م.
21. حسن الباشا: الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي، ط1، دمشق، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، 1988م.
22. شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، مؤسسة هنداوي للعلم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٥م.
23. محمد عبدالمعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م.
24. محمود الضبع: الثقافة والهوية والوعي العربي، بتانة، القاهرة، ٢٠١٦م.

- **الدوريات:**

25. أحمد مصطفى مجاهد: الخطاب النسوي في مسرحية إيزيس لنوال السعداوي، مجلة سرديات، ع٢١، الجمعية المصرية للدراسات السردية، الإسماعيلية، مصر، 2016م.
26. تقرير إدارة التراث الثقافي العالمي، اليونسكو، ٢٠١٦م.